

# La escenografía íntima de Andrés Matías Pinilla: vida cotidiana y crítica a la modernidad

Por: Halim Badawi\*

Existen tantos Andrés Matías Pinilla como obras ha realizado. Lejos de la intención modernista de consolidar “un estilo”, su obra ha interpelado a la creación contemporánea desde ámbitos disímiles. Desde sus minuciosos dibujos a lápiz de calidad cuasi-fotográfica —como ocurre en su trabajo de gran formato *El presidente está muerto* (2011)—; pasando por la escultura, la serigrafía y el ensamblaje; hasta llegar a sus enormes instalaciones de raigambre constructivista como *Os & los pejelagartos crocantes* (2011), la obra de Pinilla recurre al delicado tratamiento de imágenes y objetos procedentes de la tradición plástica y arquitectónica del constructivismo, sincretizados con una potente carga autobiográfica, con la experiencia íntima de la vida cotidiana y con la cualidad indéxica de una parte del arte contemporáneo colombiano.

## I.

La obra reciente de Pinilla puede leerse en medio de un inevitable cruce de caminos. Por un lado, una parte de los procesos del arte contemporáneo ha llevado a que éste busque afectar, cuestionar e incidir en lo público, transformando la vida de las personas. Lejos de las elitistas prácticas de coleccionismo propias de la aristocracia y la burguesía europea anterior al XIX, uno de los fines perseguidos por el arte contemporáneo —siguiendo a Walter Benjamin<sup>1</sup>— ha sido la serialidad, y con ella, el acercamiento a un público más amplio. En el mismo sentido, en el arte contemporáneo

—a diferencia del arte moderno—, el carácter efímero de las acciones o instalaciones, la búsqueda de incidir en lo público y la desacralización del espacio museal con la consecuente intervención de espacios urbanos y alternativos, ha trasladado al arte de la tradicional esfera íntima del artista y sus coleccionistas, de la radical autonomía del objeto artístico y de la figura mesiánica del artista-creador, a un ámbito social más amplio, con la necesidad de intervenir los órdenes establecidos, de potenciar el trabajo colectivo y comunitario, con la imposibilidad del espectador de dilucidar claramente los límites entre arte y vida.

## II.

La migración hacia lo público, un proceso del arte contemporáneo de vanguardia, parece contrastar con la migración de la sociedad de mercado hacia el ámbito privado. En su libro *El declive del hombre público*<sup>2</sup>, el sociólogo estadounidense Richard Sennett ha puesto en evidencia una “crisis de la cultura pública”<sup>3</sup> durante el siglo XIX y una migración hacia la “sociedad íntima” durante el siglo XX, fenómeno que parece contrastar notoriamente con la dirección del arte contemporáneo de vanguardia.

Sennett explica la migración de la sociedad hacia lo íntimo de la siguiente

1 Cf. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2012.

2 Cf. SENNETT, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011 [Libro publicado inicialmente en 1977].

3 *Ibidem*, p. 320.

\* Investigador y curador independiente interesado en el arte latinoamericano del siglo XX. Dentro de sus intereses se cuentan la historia del coleccionismo y el mercado del arte, los archivos privados de arte moderno y contemporáneo, los procesos de origen y consolidación del arte moderno en América Latina y las prácticas artísticas contemporáneas. Hace parte del Taller Historia Crítica del Arte y a la Red de Conceptualismos del Sur.



**Andrés Matías Pinilla** » Título: *Pieza IX*, de la serie *No soy un Rock-Star, soy un Amo de casa* » Escultura: Madera, tetera y esmalte industrial » 2012

## III.

forma: “Se había vuelto lógico para la gente considerar hombres de personalidad especial y superior a aquellos que podían exhibir activamente sus emociones en público, ya fuesen artistas o políticos. Estos hombres debían controlar al público frente al cual aparecían, más que interactuar con él. Paulatinamente el público perdió su fe en sí mismo para juzgar a estos hombres; se transformó en un espectador más que en un testigo. Por lo tanto, el público perdió un sentido de sí mismo como una fuerza activa, como un “público”. Nuevamente, la personalidad en público destruyó al público haciendo que la gente temiese traicionar involuntariamente sus emociones frente a los demás. El resultado fue cada vez más un intento de alejarse del contacto con los demás, de escudarse en el silencio, incluso de dejar de sentir para así evitar mostrar los sentimientos. De este modo, el público fue vaciado de personas que deseaban expresarse en él, cuando los términos de la expresión pasaron de la presentación de una máscara a la revelación de la propia personalidad, del propio rostro, en la máscara que uno llevaba en el mundo”<sup>4</sup>.

En otras palabras, para una gran parte de la sociedad, el presente parece ser fragmentario, inseguro e individualista, o, como afirma Francisco Martínez Hidalgo, “la familia y lo privado es lo estable, lo conocido, lo seguro y manejable, un remanso de razón (subjetiva) y de verdad [...]”. Un entorno al que el ser social acude para construir su felicidad, al tiempo que para encerrar su personalidad e identidad [...]”<sup>5</sup>.

En esta ambigua y paradójica ruptura, presente entre la dirección de los procesos del arte hacia lo público y la dirección de la sociedad de mercado hacia lo íntimo, se introduce la obra del artista bogotano Andrés Matías Pinilla, quien, a la manera de Jorge Luis Borges en *La rosa de Paracelso*, propone un diálogo de contrarios entre contendientes irreductibles. El trabajo de Pinilla pone en evidencia estas dinámicas y plantea la necesidad de religar dos mundos divididos, de encontrar puntos de consenso y cruce. Para él, los procesos intelectuales que suceden dentro del taller se ven permeados por la práctica cotidiana o rutinaria de habitar un lugar que no marca límites entre “espacio doméstico” y “espacio laboral”, entre “espacio íntimo” y “espacio público”.

Aunque la obra de Pinilla se inserta cabalmente en las dinámicas del arte contemporáneo esbozadas inicialmente, en otro nivel parece recorrer un camino contrario, proponiendo una lectura inversa, al cuestionar y buscar la inserción de la “vida cotidiana” en los procesos del arte de nuestro tiempo, propósito que consigue de forma serena, siguiendo las estrategias de viejos artistas holandeses y flamencos como Johannes Vermeer o Jan van Eyck. A su paso, a la manera del cineasta francés Jacques Tati<sup>6</sup>, Pinilla construye una sutil y potente reflexión crítica sobre la modernidad, evidente, por ejemplo,

en la segunda pieza de la instalación *Escalera a la sanduchera* (2012).

En esta, Pinilla hace una composición de formas geométricas con evidentes referencias al constructivismo ruso. Las formas, dispuestas a la manera de una colorida escenografía teatral (parodiando sutilmente el trabajo de Louise Nevelson), son impecablemente elaboradas en madera y fórmica, y vienen cargadas de un carácter utilitario que rompe con la asepsia y pureza de la composición constructivista, convirtiendo una obra “de museo” en una pieza de mobiliario ambiguamente utilitaria. Este carácter se potencia con la estratégica y rítmica introducción de frascos de vidrio, que aluden de forma casi abstracta a un botiquín de medicinas, aunque la metódica y controlada organización de los frascos ponga en evidencia su propia ausencia de humanidad. La estructura maquina de la vida cotidiana. Esta instalación, además de construir una hermosa crítica sobre el fracaso de los proyectos modernos, demuestra el potencial de lo cotidiano en la intervención plástica y visual sobre el arte de nuestro tiempo.

Esta misma situación parece ocurrir en la escultura *I’m not a Rock-Star, I’m a House Husband* (2012), presentada en una exposición individual homónima en la Galería Santa Fe (Bogotá, 2013). En esta obra, una composición constructivista queda convertida en mobiliario y utensilios de una cocina tradicional. De nuevo, aparecen en escena una serie de frascos de vidrio —un componente autobiográfico recurrente en sus instalaciones—, así como un fogón y una mesa, elementos que nuevamente delatan el ambiguo carácter utilitario de la composición. Todo

6 En especial, estoy haciendo referencia a la película *Mi tío*, dirigida por Jacques Tati en 1958. En una escena, Mr. Hulot se cruza con su cuñado y un visitante en el jardín de la casa. El camino peatonal del jardín está compuesto por una línea intermitente de baldosas, que en planta fueron compuestas siguiendo los principios de ritmo y repetición propios de la arquitectura moderna. Sin embargo, esta línea de baldosas es fría, incómoda y deshumanizada. Los tres personajes deben realizar un complicado juego de pisadas para no salirse de las losas.

4 SENNETT, Richard. *Op. Cit.*, p. 321-322.

5 MARTÍNEZ HIDALGO, Francisco: “El declive del hombre público, de Richard Sennett”. Publicado el 22 de junio de 2011. Consultado en: [http://www.fantasymundo.com/articulos/3732/declive\\_hombre\\_publico\\_richard\\_sennett](http://www.fantasymundo.com/articulos/3732/declive_hombre_publico_richard_sennett)

está dispuesto, incluso el mismo título de la obra, insinuando la presencia de un amo de casa, quien no aparece en la fría escena doméstica. El azul de la pared y el rojo del piso, que irían puros y homogéneos en un cuadro de Malévich, en la obra de Pinilla quedan convertidos en mosaico multicolor tradicional o en coloridos rastros del piso entablado de una casa californiana de los 50, una jugada estética que subvierte lo popular y encuentra un referente inmediato en la obra setentista de Beatriz González.

Todos los elementos anteriormente mencionados fueron llevados al paroxismo en *Os & los pejelagartos crocantes* (2011), una enorme instalación espacial elaborada con láminas de fórmica y madera, y presentada en la Feria de Arte Contemporáneo La Otra (Bogotá, 2011). Esta instalación parodia la búsqueda de la “obra de arte total” o *Gesamtkunstwerk*, un concepto puesto en boga por la arquitectura moderna de la década de 1920, una arquitectura que perseguía afanosamente la integración total de las artes siguiendo los postulados de Karl Trahndorff y Richard Wagner. Por su parte, los trabajos del arquitecto suizo Le Corbusier y del artista alemán Kurt Schwitters, son presentados como arquetípicos de este proyecto cultural, trabajos que representan un compendio de arte, arquitectura, diseño industrial y urbanismo.

La sugestiva instalación de Pinilla apela al horror vacui, al desplegar una sobrecarga de coloridos elementos constructivistas y suprematistas con un claro carácter maquinista, así como mobiliario hecho en aglomerados artificiales —falsas e inútiles mesas y sillas de comedor, una chaise longue, etc.—, parodiando el interés de la arquitectura moderna por convertir el hogar en una “máquina de habitar” y, en oposición, convertir la ciudad en una máquina para trabajar —interés palpable en el urbanismo de la primera mitad del siglo XX—, una arquitectura que despojaba al tejido urbano de su tradicional capacidad de aforo, de su posibilidad de servir como punto de encuentro. En otras palabras, Pinilla apunta a señalar al proyecto moderno de la arquitectura como potencializador de la emergente “crisis de la cultura pública” y la migración hacia la “sociedad íntima”, hecho que marcaría decisivamente una tendencia social sobre el territorio físico y los imaginarios de ciudad.

Sin darse cuenta, el hombre de nuestra época parece confundir refugio con prisión. Donde anteriormente había cooperación, ahora hay temor e individualidad. Donde antes había sociedad, ahora hay mercado. Donde antes había discusión crítica, ahora hay falsos consensos y “formas cancillerescas”. Por fortuna, con sus escenografías íntimas, la obra de Andrés Matías Pinilla, todavía joven y vigorosa, actualiza, cuestiona y parodia sutilmente, con una imperturbable minuciosidad técnica, estos procesos sociales y artísticos tremendamente vigentes.